

C A R T O G R A F Í A
MURILLESCA

A Ñ O D E M U R I L L O ~ M M X V I I

✠ *Los Pasos Contados* ✠

Editores

Lidia Beltrán Martínez
Fernando Quiles García

Índice

<i>Prólogo: Murillo's Seville.</i>	6
Amanda Wunder.	
Los Esteban Murillo: una familia de feligreses en la Parroquia de Santa María Magdalena	26
Antonio J. López Gutiérrez. Aurora J. Ortega López.	
Murillo íntimo. El inicio del coleccionismo “murillesco” en su entorno familiar y social	54
Salvador Hernández González. Francisco Javier Gutiérrez Núñez.	
Hacia un nuevo concepto de la pintura Sevillana. De Feria a la Lonja	74
Antonio García Baeza.	
Santa María la Blanca, un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve a su patrimonio monumental y artístico	94
Teodoro Falcón Márquez.	
El camino de Murillo hacia la luz. Del convento a la catedral	112
Fernando Quiles García.	
Entre San Isidoro y la Puerta de la Carne; el laberinto extranjero en la Sevilla de Murillo	140
Lidia Beltrán Martínez.	

De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano.	160
María de los Ángeles Fernández Valle.	
Los jeroglíficos de La Caridad.....	196
Arsenio Moreno Mendoza.	
Ocaso en Santa Cruz: desde su admiración por la obra de maese Pedro al vilipendio de sus restos	206
Elena Escuredo Barrado.	
De Sevilla al Museo: difusión y dispersión de la pintura de Bartolomé Esteban Murillo	222
María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares.	
Murillo a través de la prensa.	250
Beatriz Cruz Espada y Guillermo Pastor Pérez.	
<i>Epílogo</i>	270

Santa María la Blanca, un milagro barroco.

Contribución de Murillo y Neve a su patrimonio monumental y artístico

Teodoro Falcón Márquez
Catedrático emérito de Historia del Arte
Universidad de Sevilla
tfm@us.es

Resumen

La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla es una de las más espectaculares de la arquitectura barroca sevillana. En este trabajo se hace un breve recorrido sobre los templos de las tres religiones monoteístas que hubo en este solar en la Edad Media, para centrarse en el edificio actual, que es el resultado de una serie de adiciones y reformas llevadas a cabo en el edificio de la antigua sinagoga. Este proceso se desarrolló en dos etapas consecutivas: entre 1640-50 y entre 1662-65, cuando se revistió de ropaje barroco, a raíz del *Breve* pontificio de Alejandro VII en favor de la *pía opinión* de que la Virgen María había sido concebida sin pecado original. Se analiza el papel que desempeñó el canónigo Justino de Neve, quien contó con la colaboración especial de su amigo, Bartolomé Esteban Murillo. Asimismo se especifica la labor que desempeñaron los arquitectos: Diego Gómez, Pedro Sánchez Falconete y Juan González; el ensamblador Martín Moreno y los pintores: Murillo, Alonso Pérez y Valdés Leal y la más que probable intervención de Pedro Roldán y de los hermanos Borja.

Palabras clave:

Arquitectura barroca-Murillo-Pedro Roldán-Valdés Leal

Antecedentes

Entre las primaveras de 1649-50 Sevilla, como el resto de poblaciones andaluzas, padeció los estragos de una devastadora epidemia de peste bubónica, que afectó drásticamente a su población, que pasó de 120.000 a 60.000 habitantes, convirtiéndose en una ciudad fantasma. En ese breve espacio de tiempo, entre los personajes notables que

fallecieron en ella, destacaremos al arzobispo Agustín de Spínola, el arcediano Mateo Vázquez de Leca, el escultor Juan Martínez Montañés, los ensambladores Luis Ortiz de Vargas y Jerónimo Velázquez; el pintor Juan de Zurbarán, hijo del famoso pintor extremeño, así como las esposas del escultor José de Arce y del ensamblador Francisco Dionisio de Ribas, además de tres hijos de Murillo, entre otros. Después de consultar libros de entierros de esta parroquia, podemos llegar a las siguientes conclusiones. En 9 meses, desde el 6 de febrero hasta el 11 de noviembre de 1649, hemos contabilizado 137 defunciones, de las cuales 70 son mujeres, 46 hombres y 21 niños, a los que hay que sumar los fallecidos en 1650, que son un número aproximado. Por esa circunstancia la iglesia de Santa María la Blanca agotó el espacio destinado a los enterramientos en su interior, y en el de su cementerio, que estaría situado en el patio anexo en el lado del Evangelio, donde estuvo el *sahn* de la mezquita que hubo en este lugar. Debido a esa falta de espacio, hubo que ocupar otros lugares insólitos para osario, como la espadaña¹. Este breve y truculento preámbulo, sirve de punto de partida para situarnos en lo que va a acontecer en Andalucía, en Sevilla, y en este templo, en la década de 1650. Superada la crisis, se produjo una importante renovación artística a nivel andaluz, que se reflejó en el cambio estético que experimentaron sus catedrales y templos, medievales y renacentistas, revistiéndose todos ellos de ropaje barroco. En ese contexto es en el que hay que situar la transformación interior que experimentó la catedral de Sevilla, y la iglesia de Santa María la Blanca, durante esos años, bajo los auspicios de determinados canónigos².

Tras la expulsión de los judíos de Sevilla, a comienzos del verano de 1391, se otorgó el 2 de agosto de ese año la carta de dotación para transformar la hasta entonces sinagoga que había en este lugar, en una iglesia cristiana, sin cambiar la orientación litúrgica. Esas obras de adaptación al nuevo culto y convertir el templo en una iglesia gótico-mudéjar, consistieron en la construcción de un ábside, que sería de poca profundidad y de perfil poligonal, así como el retablo mayor. También se edificó la portada gótica a los pies y la primitiva espadaña sobre la fachada. De la sinagoga perdura, por tanto, el mismo espacio. Recientemente se ha descubierto una ventana mudéjar en el lugar que ocupó uno de los lunetos de Murillo, *El Sueño del patricio Juan*, en el

1. Falcón Márquez, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e Historia*. Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pág 71.

2. RomeroTorres, José Luis. "Una importante renovación estética en la década de 1650: La modernización de las catedrales andaluzas". En Congreso Internacional *Andalucía Barroca*. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009, págs. 417-430.



Fig. 1. Descubrimiento de una ventana mudéjar, Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

lado de la Epístola (Fig.1). La reforma barroca de este edificio se llevó a cabo en dos etapas. La primera en las décadas de 1640-50, bajo la dirección de los maestros mayores del arzobispado: Diego Gómez y Pedro Sánchez Falconete. Diego Gómez (1580-1659) construyó la primitiva capilla Sacramental, que estuvo ubicada en la cabecera, lado de la Epístola, comunicada con la capilla Mayor y tras el espacio que actualmente ocupa el retablo de San Pedro. Desapareció en la segunda mitad del siglo XIX al incorporarse ese lugar a la casa colindante.

Murillo y Justino de Neve

La intervención de Murillo (1618-1682) en este templo se desarrolló en dos tiempos: en la década de 1650 y entre 1664-65. En 14 de junio de 1650 el pintor entregó el lienzo de *La Última Cena* para la hermandad Sacramental, encargado y donado por Mateo Coello de Vicuña (h.1600-1678), racionero y presidente de las capillas anexas a la catedral³. El lienzo se colocó el 30 de noviembre de ese año. Para este cuadro, de acusado tenebrismo, sin duda debido al pesimismo que tuvo el artista por el fallecimiento de sus hijos, Murillo se inspiró en otros modelos, especialmente en el de Herrera el Viejo, de la hermandad Sacramental del Sagrario (colección particular) y en el de Rubens (Pinacoteca Brera, Milán), a través de una estampa de Boetius A. Bolswert, con la particularidad de que el grabador giró el tema



Fig. 2. *La Última Cena*.
Bartolomé E. Murillo,
1650.

de izquierda a derecha, como hizo Murillo. Si el personaje situado a la derecha de Jesucristo es un autorretrato del pintor, como propuso Santiago Montoto, por nuestra parte proponemos que el correspondiente al otro lado debe ser el donante, Coello de Vicuña (Fig.2).

Murillo era en esa fecha un joven pintor de prestigio. Tenía 32 años y vivía en la collación de San Isidoro, en la calle Corral del Rey. El aspecto que tendría entonces sería análogo al *Autorretrato* conservado en Nueva York (The Frick Collection), realizado entre 1650-60⁴. Si bien es cierto que el artista varió con frecuencia de domicilio, no fue tanto como se ha indicado. En la primavera de 1651, se trasladó a la feligresía de San Nicolás, en la que residió durante seis años. Cotejando los documentos de entonces se le ubica viviendo en las calles de la Escuela, Madre de Dios, en la de la Botica, “junto al torno de Madre de Dios” y frente a la iglesia de San Nicolás. Montoto y Angulo propusieron que esas viviendas se hallaban en la

4. Catálogo de la Exposición *El joven Murillo*, Bilbao-Sevilla, 2010, nº 1, p. 188. Catálogo de la Exposición *Velázquez. Murillo. Sevilla*. Sevilla, Fundación Focus, 2016, nº 2, págs. 80-81.



Fig. 3. Espadaña edificada por Pedro Sánchez Falconete entre 1650-51.

actual c/Madre de Dios o en la de Mármoles. La entonces c/Madre de Dios es en la actualidad la de San José. Así figura en las escrituras de las casas-palacio allí ubicadas, y en un azulejo de época de Pablo de Olavide, situado en la fachada del convento de dominicas, que dio nombre a la calle. En nuestra monografía sobre la iglesia de San Nicolás, aportamos que cuando se consagró ese templo en 1758, para la construcción de la actual capilla Sacramental, se había anexionado el terreno de una casa, propiedad de Alonso de los Reyes, boticario. Por esa razón parte de esa calle se le venía llamando de la Botica desde el siglo anterior. La de la Escuela debió estar situada en la angostura del viario situado entre la iglesia y la acera de enfrente. El estar ubicada esta vivienda de Murillo “junto al torno de Madre de Dios” y “frente a la torre de la iglesia”, nos lleva a la conclusión de que esta casa se hallaba entre el extremo oriental de la actual plaza Ramón Ybarra Llorent, en donde se halla ahora la finca proyectada en 1879 por José Espiau de los Cobos, destinada ahora a hotel, y la plaza de Ntro. P. Jesús de la Salud⁵.

Simultáneamente a la construcción de la capilla Sacramental de Santa María la Blanca, se edificó por el mismo arquitecto la Bautismal, a los pies, lado de la Epístola. A ello hay que sumar la construcción

5. Falcón Márquez, Teodoro. *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla, una iglesia del siglo XIII en un templo barroco*. Sevilla, Cajasol-Diputación, 2008, págs. 17-18.

de una nueva capilla Mayor, más profunda, para albergar el retablo barroco que realizó Martín Moreno entre 1657-58, el mismo artífice del desaparecido Coro (1656), y Pedro Sánchez Falconete edificó la nueva espadaña (1650-51) (Fig.3). La decoración pictórica del templo, tanto del interior como del exterior corrió a cargo del pintor Alonso Pérez, entre 1651-1661. De estas pinturas al temple han aparecido recientemente en el testero de la nave de la Epístola, sobre el retablo de San Pedro, unos fragmentos que representan dos virtudes: *la Caridad y la Fortaleza*, que datan de 1655. Tal vez en la parte superior de ellas debió figurar la primera de las virtudes teológicas, como pintó Murillo años después en lienzo en el mismo lugar. Lamentablemente estas pinturas han quedado ocultas al colocarse sobre ellas un lienzo, copia del original de Murillo que representa *La Fe*. En este escenario y período de tiempo es en el que se fraguó la amistad entre Murillo y Neve, así como su contribución al patrimonio monumental y artístico de este templo. Esa amistad se forjó a través de vínculos de vecindad, de trabajos profesionales y devoción a la Virgen, bajo la advocación de las Nieves⁶. Justino de Neve (1625-1685) era entonces, en 1650, un joven sacerdote sevillano, de 25 años, que en ese mismo año fue nombrado coadjutor del canónigo Alonso de Noguera, a quien sustituyó en 1658. Vivía en el domicilio familiar, collación de San Bartolomé, seguramente en la actual c/ Virgen de la Alegría, próxima a Santa María la Blanca⁷.

El primer encuentro entre ambos protagonistas debió tener lugar en 1655. Es el año en el que a Murillo se le hizo el primer encargo para la catedral, los lienzos donados por el canónigo y arcediano de Carmona, Juan de Federigui, que se colocaron en la Sacristía Mayor el 25 de agosto. Representan a *San Isidoro y San Leandro*. En ese mismo año a Neve, que era visitador de las capillas, se le nombró presidente. A partir de ese momento el canónigo comenzó a involucrarse cada vez más con esta iglesia parroquial, que estaba remozándose, llegando a ser Presidente de las hermandades fusionadas. Por entonces comenzó a revestirse la catedral de retablos y pinturas barrocas, siendo los pioneros el de San Antonio, con lienzos de Murillo (1656) y el de la Concepción Grande (1657-65), para cuya sacristía colaboró también este pintor, así como otros retablos y pinturas que se hicieron a continuación. En ellos contribuiría notablemente Neve, a

6. Ibidem. "La iglesia de Santa María la Blanca punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve". En *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*. Madrid, Museo Nacional del Prado-Sevilla, FOCUS Abengoa-Londres, Dulwich Pictures Gallery, 2012, págs. 61-72.

7. Ibid. "El canónigo Justino de Neve en la iglesia de Santa María la Blanca". *Laboratorio de Arte* nº 23. Sevilla, 2011, págs. 589-598.

partir que fuera nombrado mayordomo de esa fábrica en 1667. En el proceso de barroquización de la iglesia de Santa María la Blanca, bajo la supervisión de Neve y, en gran parte a sus expensas, se contrató la realización de la capilla Mayor, con bóveda de yaserías, y su retablo, más la sillería de coro. El retablo Mayor es uno de los primeros que emplea columnas salomónicas en el barroco sevillano, fue realizado como hemos dicho por Martín Moreno, siendo ultimado en verano de 1658. El ensamblador es asimismo el autor de las tallas, entre las que figuran las de San Pedro y San Pablo, en el sagrario, y las imágenes de la Fe y la Esperanza, hasta ahora consideradas como santas Justa y Rufina. La imagen titular, la Virgen de las Nieves, de candelero, data de 1864 y debió ser realizada por Gabriel de Astorga, hijo de Juan de Astorga (†1849). Esta advocación, lo mismo que el nombre del templo, Santa María la Blanca, está vinculada a la construcción de la basílica paleocristiana de Santa María la Mayor de Roma, tras la aparición de la Virgen al patricio Juan y su esposa la víspera del 5 de agosto del año 352, instándoles a erigir un templo de su advocación en el lugar donde apareciera nevado al día siguiente en el Monte Esquilino. Martín Moreno fue también el artífice que ejecutó el retablo de la Concepción Grande de la catedral, del que consta que se estaba ejecutando en 1658, pero no se doró hasta 1665. En él colaboraron el escultor Alonso Martínez, los decoradores hermanos Borja y el pintor Valdés Leal⁸.

En 1657 se había iniciado la decoración mural de esta iglesia, la fachada-espadaña y el coro por Alonso Pérez de Herrera. Se trata de un pintor y decorador hasta ahora poco conocido (1630?-1698), pese a la labor que desempeñó en la catedral, en sus capillas anexas y en la Academia de la Lonja. Formado con Francisco Polanco, trabajó junto a Murillo, Herrera *el Mozo* y Valdés Leal. Fue nombrado pintor y dorador de la catedral en 1653, desarrollando su principal actividad en la catedral, iglesia del Sagrario y en Santa María la Blanca⁹. Participó en 1660 en la fundación de la Academia de la Lonja, de la que fueron sus primeros presidentes Herrera *el Mozo* y Murillo. Fue patrono de la Hermandad de San Lucas, patron de la Academia, por “desestimiento” de Valdés Leal¹⁰. El hecho de que no

8. Quiles Fernando. Teatro de la gloria. *El universo artístico de la catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla, Diputación-Universidad Pablo de Olavide, 2007. págs. 388-389. FALCÓN, Teodoro. “El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla”. *Boletín de Arte*, nº 34. Málaga, Universidad, 2013, págs. 265-272.

9. Datos biográficos en KINKEAD, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla (1650-1699)*. Bloomington, Indiana, 2007, págs. 347 y siguientes. FALCÓN (2015), págs. 76-79 y 91.

10. Corzo Sánchez, Ramón. *La Academia de Arte de la Pintura de Sevilla (1660-1674)*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009.



Fig. 4. Columnas de la nave izquierda.

era entonces un simple colaborador de Murillo, sino un maestro, lo avala el hecho de que desde la década de 1650 admitió en su taller a un número significativo de aprendices, los cuales debieron colaborar en las pinturas murales de esta iglesia en las dos etapas: en las décadas de 1650 y 1660. Entre ellos citaremos a Antonio de Lejalde, admitido en 1656, Marcos de Ana Florindo *el Mozo* (1657), Juan de Palomeque (1659), Pedro José de Arce (1661) y Francisco Aguilera (1662), entre otros¹¹.

La renovación definitiva: El Breve de Alejandro VII

A punto de estrenarse este templo medieval en 1661, revestido de ropaje barroco, se produjo un importante acontecimiento. El día 8 de diciembre de ese año el pontífice Alejandro VII promulgó un *Breve* en defensa de la Inmaculada Concepción de María, del que se tuvo noticias en Sevilla meses después. En ese momento se decidió la reconstrucción parcial del templo, conservando solo las últimas capillas edificadas: la Mayor, la Sacramental y la Bautismal. Asumida por Neve las tareas de supervisión de la construcción y contrato del nuevo patrimonio monumental y artístico, en calidad de presidente de las capillas, a modo de *canónigo fabriquero*, las obras se llevaron a cabo desde julio de 1662 hasta comienzos de julio de 1665, bajo la dirección del arquitecto Juan González,

11. Kinkead ob.cit. págs. 434-435.

maestro mayor y superintendente de la catedral (1606-67)¹², y la estrecha colaboración de Murillo. Juan González había sido discípulo de Pedro Sánchez Falconete. Fue quien edificó la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, proyectada por su maestro. El 23 de julio de 1662 Neve contrató con el maestro cantero y escultor Gabriel de Mena la realización de los nuevos soportes, diez columnas de caliza marmórea, de color rojo con betas blancas, procedentes de una cantera del Torcal de Antequera (Málaga), para mantener la antigua disposición basilical (Fig.4). Las columnas se engalanaron con pinturas de guirnaldas doradas. La siguiente fase, no documentada, fue la decoración del templo, que se efectuó en varios frentes. El interior de la iglesia, la actual capilla Sacramental y la de San Juan Nepomuceno, se decoraron con un zócalo de azulejos de tonos azul y blanco, que sin duda son obra del taller de Diego de Sepúlveda, por su semejanza por la técnica y temática con los que hizo para la sacristía de la iglesia del Sagrario en 1657, en la que se utilizaron dibujos de Alonso Pérez¹³.

Entre 1664-65 se hicieron las pinturas murales del interior y de los exteriores, así como la decoración a base de yeserías. Entonces Murillo había cambiado de domicilio. Desde 1663 residía en la collación de San Bartolomé, como Neve; en este caso en la plazuela de los Escuderos, en la desembocadura de la actual calle de San Clemente en la plaza de los Zurradores. El canónigo se estableció años después a la calle Ximénez de Enciso, nº 28, esquina a c/Cruces, en una casa propiedad del Cabildo catedral que restauró a sus expensas. Como fundador del Hospital de los Venerables Sacerdotes, decidió residir a mitad de camino entre sus dos edificios más queridos. Las pinturas murales de Santa María la Blanca están realizadas con plantillas y se acusan en sus perfiles las líneas efectuadas con el buril. Su técnica es al temple, sobre mortero de cal y fondo dorado. Entre sus motivos figurativos hay hojarascas; cartelas con textos bíblicos en latín, extraídos del Antiguo y Nuevo Testamento, en los que se ensalza a la Virgen en su Inmaculada Concepción y, de forma simbólica, se establece la relación de Jesucristo con la Iglesia, con gran número de alegorías marianas, además de cartelas con ángeles tenantes, ángeles niños que cabalgan sobre hojarascas, y “cortezas”, como le denomina Torre Farfán, autor de la monografía alusiva a las fiestas que celebró

12. Arenillas Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Diputación, 2005, págs. 207,361-364.

13. Falcón, Teodoro. *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Diputación, 1977, págs. 57 y 68. Bravo Bernal, Ana María. *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Universidad-Focus Abengoa, 2008, pág. 108.



Fig. 5. El templo del Espíritu Santo, pintura mural.

el templo con motivo de su estreno el 5 de agosto de 1665, festividad de la Virgen de las Nieves¹⁴. Gran parte de este repertorio iconográfico está basado en ilustraciones del libro Flores de Miraflores, escrito por fray Nicolás de la Iglesia y publicado en Burgos en 1659. Entre otros figura el Arca (*Hebreos 9,4*), Nave (*Macabeos 15,14*), Templo del Espíritu Santo (*Corintios 6,19*) (Fig.5), Jarra de oro (*Hebreos 9,4*), Lirio entre espinas (*Cantar de los cantares 2,2*), Espejo sin mancha (Libro de la Sabiduría 7,26), Huerto cerrado (*Cantar de los Cantares 4,12*), Puerta del Cielo (Génesis 28,17), Escala de Jacob (Génesis 28,12), Fuente (*Zacarías 13,1*), Torre de David (*Cantar de los Cantares 4,4*), Palma (*Cantar de los Cantares 24,14*), Ciprés (*Eclesiastés 24,17*), Sol (*Cantar de los Cantares 6,19*) y Luna (*Cantar de los Cantares 6,9*). En lunetos cegados figura la Giralda, alternando con jarras de azucenas, lo que constituye el blasón del Cabildo catedral. También se decoraron los intradoses de los arcos, con plantillas, motivos auriculares, volutas y querubines. Del mismo modo se enlucieron las dos fachadas con pinturas al temple, y con esgrafiados, pero las que han llegado a nosotros son las que se renovaron en 1741, fecha que consta sobre la portada gótica.

14. Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca de Sevilla, capilla de la Sta. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla, en obsequio del nuevo Breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII, a favor del purísimo misterio de la Concepción sin culpa original de María Santísima Nuestra Señora...con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta. Sevilla, por Juan Gómez de Blas, 1665* (hay otra edición de 1666).

Tanto las yeserías como las pinturas tuvieron que ejecutarse desde el 15 de junio de 1664 y comienzos de julio de 1665. Haciendo un juicio de valor diremos que mientras las pinturas al temple son obra de taller, las yeserías son de mayor calidad artística; labor de un equipo integrado por grandes maestros. Las yeserías se inician en el Coro alto con el anagrama mariano y el lema:

*SIN PECADO ORIGINAL EN EL PRIMER
INSTANTE DE SU SER*

El texto procede del *Breve* de Alejandro VII (*In primo instante creationis*). Las yeserías de las bóvedas se hicieron sobre fondo dorado de panes de oro, a base de altorrelieves y bajorrelieves (las de las naves laterales son de menor resalte), con temas semejantes a los de las pinturas, figurando ángeles niños, querubines; carátulas fantásticas y motivos auriculares inspirados en el tratado de Wendel Dietterlin (1598), así como hojarascas y bodegones de frutas, o frutas aisladas, entre los que figuran la granada, racimos de uva, manzanas, peras e incluso guisantes. Si nos planteamos qué significado podrían tener esos frutos, tal vez la solución la encontremos en la Biblia, concretamente en el *Génesis*, en el epígrafe de la alianza de Dios con Noé¹⁵; además se halla la maqueta de la Giralda en el casquete semiesférico, como capilla de la catedral (Fig.6). En el coro hay dos bustos, masculino y femenino. Hemos propuesto que representan al IV marqués de Villamanrique y su esposa, Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga y doña Ana Dávila Osorio, patronos y mecenas de este templo, quienes tenían reservada esta tribuna, anexa a su palacio (hoy llamado de Altamira). Además de ser colaboradores de este templo, donaron diversas piezas artísticas a la Virgen de las Nieves. Por su parte Recio cree que estos bustos representan al rey Felipe IV y a Mariana de Austria¹⁶. En la reciente restauración se ha podido observar que los relieves están pegados con yeso, mientras que las tallas de mayor bulto están ancladas con barras de hierro.

A falta de documentación que lo avale, estas yeserías deben ser obra de un equipo de artistas notables. Debió colaborar por una parte Martín Moreno, ya que algunos elementos decorativos de los muros se emplearon previamente en el retablo Mayor. También es posible

15. *Génesis* 9,3: "Todo cuanto se mueve y tiene vida sobre la tierra os servirá de alimento. Yo os lo doy como antes os di las verduras".

16. Falcón (2015), págs. 91-97. Recio Mir, Álvaro. "Fiesta edificada, viva y eterna. Justino de Neve, Torre Farfán y algunas claves interpretativas de Santa María la Blanca de Sevilla". *Laboratorio de Arte* nº 27, Sevilla, 2015, pág. 197.



Fig. 6. Bóveda con yeserías.

que colaborara el *tándem* Pedro Roldán-Hermanos Borja, quienes trabajaron conjuntamente en varios templos sevillanos de la época, tales como en la sacristía de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, en la capilla del Rosario de la Real Maestranza de Caballería y en la capilla de San Isidoro de la catedral, entre otras. En nuestra monografía sobre esta iglesia hemos llamado la atención sobre el hecho de que Roldán suscribe algunos contratos en la reconstrucción del templo en calidad de escribano, junto al escribano público Pedro de Gálvez¹⁷. Este escultor debió hacer los vaciados de las figuras mayores, casi de bulto redondo. La ornamentación pudo ser ejecutada por los hermanos Borja Machado, que eran tres: Pedro, Pablo y Felipe. Así mismo hay que recordar que en la capilla y retablo de la Concepción Grande de la catedral, participó gran parte del mismo equipo de esta iglesia en estos mismos años: Pedro Sánchez Falconete, Martín Moreno, Valdés Leal, Murillo y los hermanos Borja¹⁸.

En 1665, año en el que se estrenó el templo, Murillo realizó el retrato de Neve (hoy en la National Gallery, Londres), y se colocaron en el

17. Falcón (2015), pág. 81.

18. Ibidem (2013). "El arquitecto de retablos...", págs. 74-82

templo cuatro grandes lienzos, que por encargo del canónigo ilustran el mensaje ideológico de la iglesia barroca. Dos se instalaron en los lunetos existentes bajo la cúpula, y los otros dos en los testeros de las naves laterales. El repertorio se halla en base al Breve en defensa de la Inmaculada Concepción de María. Este ciclo se inicia con el lienzo *La Inmaculada Concepción* (O/ L. 1,72 x 2,98 m.), hoy en el Museo del Louvre, que se colocó en el testero izquierdo, lado del Evangelio, a la entrada de la actual capilla de San Juan Nepomuceno. En su lugar se ha puesto recientemente una copia. Los personajes que veneran a la Virgen parecen que están identificados: San Joaquín y la Virgen, padres de la Virgen, al fondo. El clérigo de la izquierda es, según la interpretación de Finaldi, Justino de Neve, por su semejanza con el retrato hoy en Londres. De espaldas al espectador proponemos que se halla el marqués de Villamanrique, acompañado de su hijo, Melchor de Guzmán Osorio, que tenía entonces 13 años. El clérigo más joven, con sobrepelliz, no creo que sea el párroco, Domingo Velázquez Soriano, como se viene afirmando, ya que no pudo posar para Murillo. Había testado el 18 de diciembre de 1664, cuando se hallaba gravemente enfermo en su lecho. Falleció el 12 de marzo de 1665, cinco meses antes del estreno del templo. Este personaje debe ser quien le sustituyó, el bachiller Salvador Rodríguez, el joven sacerdote que ofició la misa de *corpore in sepulto* de Velázquez Soriano. La Virgen se representa con túnica blanca y manto azul, con la luna a sus pies, según precepto establecido por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649). Dos ángeles portan una filacteria, con una cita del evangelio de San Juan (13,1), en el que consta este texto:

IN PRINCIPIO DILEXIT EAM
(En el principio Él se deleitó con Ella)

En el lado opuesto (Epístola) se ubicó *El triunfo de la Fe* (O/L. 1,64 x 2,51 m.), que actualmente se conserva en Inglaterra, Buscot Park, Oxfordshire. Su justificación, en este lugar, se debe a que este cuadro se puso sobre el ingreso de la capilla Sacramental, donde se hallaba el lienzo de *La Sagrada Cena*, de Murillo. A la derecha de la composición figuran varias personas, que deben corresponder a retratos del natural del entorno de Murillo y Neve. Hemos sugerido que el personaje que está en lugar preeminente, con barba y calvicie, con la mano en el pecho, puede ser Rafael de Neve, hermano del canónigo, quien era alcalde de la Hermandad Sacramental. Contribuía con dos arrobas anuales para la lámpara del sagrario. Había nacido en 1628, por lo que entonces tendría 37 años. Como hemos adelantado, en su lugar se ha colocado recientemente una copia del original de Murillo. La

personificación de la Fe es una mujer sedente, vestida de blanco, con el Cáliz y la Hostia en la mano derecha. No luce los ojos tapados. Su brazo izquierdo se apoya sobre un libro, que debe ser la Biblia, llevando en la mano las llaves del cielo. A la izquierda del espectador hay un ángel mancebo que porta una filacteria con el siguiente texto:

IN FINEM DILEXIT EOS, Joanis. Cap.XIII
(*Los amó hasta el extremo. Juan.Cap. XIII*)

Finalmente en los lunetos bajo la cúpula, donde recientemente ha aparecido una ventana mudéjar (lado de la Epístola), se colocaron sendos lienzos, que justifican la historia de la fundación de la basílica romana de Santa María la Mayor. *El Sueño del patricio Juan* se colocó en el lado derecho (O/L. 2,31 X 5,24 m.). Se halla ahora en el Museo Nacional del Prado. La escena se basa en el *Breviario romano*. Según nuestra interpretación los personajes retratados son los marqueses de Villamanrique, Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga y Ana Dávila Osorio, patronos de este templo. La escena tiene lugar a la hora de la siesta. Juan está sentado en una banqueta, apoyando su codo izquierdo sobre una mesa en escorzo. Calza zapatillas. Su esposa está sentada en el suelo sobre un cojín rojo, adormilada al borde de la cama. Como es frecuente en la pintura española del siglo XVII un pilar sirve de línea divisoria entre el espacio interior y el exterior. La Virgen con su Hijo señala el monte nevado.

El otro luneto representa *El patricio revela su sueño al papa Liberio* (O/L. 2,30 X 5,23 m.), se colocó en el lado del Evangelio. El pontífice, con los rasgos de Alejandro VII, se representa sedente, en un plano perpendicular al espectador, teniendo como fondo una loggia y una cortina. La esposa del patricio (Ana Dávila) ostenta ricas joyas. Debemos llamar la atención de la procesión bajo palio que se dirige hacia el Esquilino nevado. Después del lienzo de la *Procesión por las Gradas de la catedral* (Museo catedral de Sevilla), con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario en 1662, éste es uno de los escasos desfiles procesionales en la pintura barroca sevillana. Para la representación iconográfica de la Semana Santa de esta ciudad, habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX (Alfred Dehodencq, 1851, Museo Carmen Thyssen, Málaga), en el marco de la pintura del Romanticismo, durante la corte de los duques de Montpensier. Expoliados estos dos lunetos en 1813 por el mariscal Soult, después de diversas vicisitudes se depositaron en el Museo Nacional del Prado en 1901. En su lugar se colocaron en este templo, en la década de

1970, sendas copias que fueron realizadas por Antonio Martínez Olalla, como acredita una cartela en el dorso.

Las fiestas de la consagración del templo y la procesión

La consagración del renovado templo tuvo lugar el domingo 5 de agosto de 1665, festividad de la Virgen de las Nieves. Con este acontecimiento, que tuvo repercusión en toda la ciudad, se engalanó el templo por dentro y por fuera y se celebraron funciones religiosas en las que predicaron eminentes oradores, entre los que figuró el canónigo de la catedral Juan de Loaysa. En la misa de consagración hubo una espectacular puesta en escena propia de la estética barroca. Además de colgaduras de color celeste, en el momento del Gloria se abrió una nube plateada que había en la nave central, de la que cayeron: “flores, pajarillos y papelillos”, con poemas dedicados a la pureza de María, bajo la advocación de las Nieves. Asimismo hubo una procesión el día del estreno, que recorrió las calles de la antigua Judería y, sobre todo, hay que destacar desde el punto de vista artístico, las arquitecturas efímeras y adornos de fachadas, que se colocaron a lo largo del recorrido. Todo ello lo conocemos de forma pormenorizada gracias a la descripción que hizo Torre Farfán. Según este clérigo escritor en la decoración exterior del templo se colgó desde la espadaña hasta la puerta un dosel de terciopelo carmesí, de 8 varas de largo (6,64m.), por 4 de ancho (3,32m.), en el que Valdés Leal pintó a la Inmaculada Concepción, en su versión apocalíptica, “vestida de sol”, con la luna a sus pies y coronada de estrellas.

De las arquitecturas efímeras que se colocaron a lo largo del recorrido de la procesión, debemos destacar el altar efímero erigido enfrente del templo, en la plaza, que entonces sería de mayor amplitud. Era un retablo de tres calles, con columnas salomónicas. La calle central medía cerca de 6 m. de alto, por cerca de 4 de ancho. Dado que el retablo Mayor de esta iglesia lo había ejecutado Martín Moreno en 1658, con ese tipo de columnas, conviene recordar también que el retablo de la Concepción Grande de la catedral, diseñado por el mismo ensamblador, que se terminó en el mismo año de la consagración del templo que estudiamos, en él colaboraron los hermanos Borja y Valdés Leal, por lo que no sería nada extraño que todos ellos participaran aquí también. Presidía un lienzo de Murillo, la *Inmaculada Concepción*, que según Torre Farfán “pintóse a devoción de un esclavo de la Virgen”. Es curioso contrastar esa frase con la que el mismo autor al referirse al libro que citamos sobre esta iglesia, manifiesta que

se publicó a expensas de “un esclavo de la Virgen”, que es en ambos casos Justino de Neve. El canónigo colaboró en la decoración de este retablo con cuadros de Murillo, de su colección particular. Ya identificamos que esa pintura de la Inmaculada es la llamada del mariscal Soult (ahora en el Museo del Prado, O/L. 2,74 x 1,90m.). Tras el fallecimiento de Neve fue adquirido por el Hospital de los Venerables en 22 de septiembre de 1696¹⁹ y expoliado por el citado mariscal en 1813. Por tanto Neve poseía este lienzo en 1665, por lo que propusimos adelantar la cronología del cuadro h. 1660-65. Estaba flanqueado por otros dos cuadros de Murillo, propiedad del canónigo: *El Buen Pastor* (1660-65), ahora propiedad de The Lane Collection; en depósito en los Birmingham Museums and Art Gallery, y *San Juanito con el cordero* (1660-65), que se halla en Londres, The National Gallery. En la parte superior del retablo se colocó *El Triunfo de la Eucaristía*, firmado y fechado por Francisco Herrera *el Mozo* en 1656 (O/L. 3,10 x 3,37m.), cedido por la Hermandad Sacramental de la iglesia del Sagrario para este acontecimiento²⁰.

De las fachadas de las casas que se engalanaron para la procesión con motivo del estreno del templo, hay que hacer una mención especial a la de los marqueses de Villamanrique (palacio de Altamira). Según la descripción que hicieron Torre Farfán, Ortiz de Zúñiga y Palomino, estaba revestida de tapices y reposteros, en los que lucían los blasones de sus propietarios y lienzos de su importante colección. De ella destacaremos la serie de cuadros que pintó Murillo entre 1655-60, integrada por pasajes del Antiguo Testamento, con escenas alusivas a Abraham y Jacob. De la de Abraham no se tiene noticias. De la de Jacob se ha discutido si se trataba de una serie o dos, pintadas por separado por Murillo o Ignacio Iriarte (1620-85). Para Portús se trata de un solo conjunto, en el que Murillo pintaría a los personajes, e Iriarte haría los paisajes, como aprecia en el caso de *Jacob pone las varas al rebaño de Labán* (Dallas, Meadows Museum²¹). De esta serie se conservan solo cuatro lienzos. Los otros tres son:

19. Falcón, Teodoro. “Algunas puntualizaciones sobre los Hospitales de los Venerables y de la Caridad”. *Laboratorio de Arte* 11 (1998), pág. 188. Catálogo de la Exposición *Murillo & Neve*, nº 7, pág. 114.

20. Para la reconstrucción ideal de este retablo véase: Sanz Serrano María Jesús. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*. Sevilla, 2008, págs. 180-182. Valdivieso, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, El Viso, 2010, pág. 126. Catálogo de la Exposición *Murillo & Neve*, fig. 58, pág. 119. Una buena copia del lienzo de Herrera *el Mozo* se halla en la iglesia de Santa María la Blanca (ahora colocada en la sacristía). Mide: 1,90 x 3,10 m. Pudo servir de referencia una estampa realizada en 1661, realizada por Matías de Arteaga (Aguafuerte, 143 x 120 mm. Biblioteca Nacional, Madrid).

21. Portús Pérez, Javier. “Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve”. En *Murillo & Neve*. pág. 59, nota 26.

Jacob bendice a Isaac y *La escala de Jacob* (Museo del Hermitage, San Petersburgo) y *Laban buscando los ídolos en las tiendas de Raquel* (Museo de Cleveland).

En la procesión del domingo 5 de agosto de 1665 hubo un amplio cortejo, con representaciones de las parroquias, comunidades religiosas, hermandades, cabildo catedral y el prelado. Asimismo hubo una representación de la nobleza. El guión lo portaba el marqués de Villamanrique y los cordones con sus borlas, Juan de Saavedra, caballero de la orden de Santiago y alguacil mayor de la Inquisición, y Alonso Ortiz de Zúñiga, caballero de la orden de Calatrava, marqués de Valencina. Entre otras ilustres personalidades participó Miguel de Mañara, caballero de la orden de Calatrava y Provincial de la Santa Hermandad de la Caridad; sin duda, iría también Neve, aunque no se especifica. El cortejo iba precedido de la Tarasca, como imagen del Pecado vencido, y danzas de Gigantes. La Virgen de las Nieves salió bajo palio bordado, “de tumbilla”, en el paso de la Virgen de los Reyes, que tenía varales de plata. La fisonomía del paso por esas fechas podemos apreciarla en un lienzo existente en la catedral, que representa el cortejo que hubo con ocasión del estreno de la iglesia del Sagrario²². La Virgen iba sobre un peñasco plateado, imitando la nieve, como puede apreciarse en el grabado de Matías de Arteaga que figura en el libro de Torre Farfán, *Relación de la fiesta que se celebró en la iglesia de Santa María la Blanca...*, publicado en 1665²³.

Para esta salida procesional la Virgen de las Nieves lucía joyas, manto y corona, así como el Niño, corona y cetro, todo ello donado por doña Ana Dávila, marquesa de Villamanrique. El itinerario que realizó la comitiva se inició desde el templo por la calle San José, pasando por las casas del marqués de Villamanrique; la de los Céspedes (hoy hotel), en la esquina de la c/Céspedes; y por la de los Cetina (esquina a c/Madre de Dios); ante el convento de mercedarios descalzos (hoy Sr. San José) y el de Madre de Dios; luego por la iglesia de San Nicolás, delante de la casa de Murillo; c/Vírgenes, por el desaparecido convento de las santas Justa y Rufina y por el Corral de los Tromperos; por la c/Águilas, delante del convento de Santa María de Jesús, casa de los duques de Alcalá (Pilatos) e iglesia de San Esteban. A continuación por la c/Vidrio a la de Levís, pasando ante la casa natal de Miguel

22. Falcón (1999). “Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral de Sevilla en 1662”. *Laboratorio de Arte*, nº 12, págs. 143-152.

23. Biblioteca Capitular de Sevilla, ref.: 57/1/15.

Mañana. Finalmente por la iglesia de San Bartolomé, casa de Justino de Neve, regresando al templo por c/Céspedes, donde estaba el Corral del Agua, hasta la parroquia. El resultado de la puesta en escena de esta procesión, con las arquitecturas efímeras y lienzos decorando las fachadas de las casas aristocráticas, fue la mayor exposición de arte urbano celebrado en Sevilla en todos los tiempos.